



7

# BAROCKBERICHTE

## Michelangelo Unterberger und Josef Stern

Zu ihren Ölskizzen im Salzburger Barockmuseum

Sowohl „Freude an angestümmten Pinselstrichen, an einer meisterlichen Komposition, am Erlebnis der Farbe“ als auch die Möglichkeit, „im ‚Non Finito‘ der kleinen Ölskizze die Fülle und unendliche Phantasie der Visionen des Barockkünstlers zu erfassen“, standen, wie Kurt Rossacher selbst sagte, am Anfang seines Interesses für diese Kunstgattung (1). Das Ergebnis dieses konzentrierten sammlerischen Bemühens war eine beachtenswerte und hochrangige Sammlung von Entwürfen, die zeichnerische und gemalte Modelli sowie Bildhauerbozzetti der im 17. und im 18. Jahrhundert in Mitteleuropa wirkenden Künstler umfaßt und seit dem Jahre 1970 einen untrennbaren Bestandteil des Salzburger Barockmuseums bildet. Zweifellos war es an der Wende der fünfziger und sechziger Jahre gerade die Sammlung Rossacher, die, gemeinsam mit weiteren ähnlich konzipierten Kollektionen, auf entscheidende Weise das Forschungsinteresse der Kunsthistoriker an dem Phänomen der barocken gemalten Skizze erweckte. Kurt Rossacher selbst trug zum Erkennen dieser Problematik nicht nur durch seine sammlerische Tätigkeit bei, sondern auch durch eine ganze Reihe von Aufsätzen und besonders durch eine ausführliche Bearbeitung des reichen Fonds seiner Sammlung in der Form eines kritischen Kataloges (2). In mehreren Ausgaben dieses Kataloges konzentrierte sich Kurt Rossacher auf die Bemühung, die Autoren der bisher anonymen Skizzen zu finden und festzustellen, ob der Entwurf auch irgendwo ausgeführt sei. Jeder Forscher, der sich mit Barockskizzen beschäftigt, kennt gut alle Schwierigkeiten, die auf einer Seite in der richtigen Attribution eines namenlosen Entwurfes beruhen, auf der anderen Seite dann in der überzeugenden Identifikation der Ausführung, auf die sich entweder die Ideenskizze (*Pensiero*), die Entwurfsskizze oder das Kontraktmodell beziehen. Zugleich wird sich der Forscher der Tatsache bewußt, daß seine Feststellung nicht auf alle Fälle als definitiv gelten muß, denn die sich immer mehr vertiefende Bearbeitung der Barockmalerei, des Schaffens ihrer einzelnen Vertreter und das detaillierte Erkennen ihres Werkes bilden die Voraussetzung für neue Entdeckungen bzw. Ergänzungen und Präzisierungen der bisher vorhandenen Fakten. Dies ist auch das Ziel dieses kleinen Beitrages, der sich darum bemühen wird, einige Addenda und Corrigenda zur Frage der Ausführung respektive der Autorschaft zweier Skizzen aus der Sammlung Rossacher zu bringen. Es handelt sich um die Skizze *Marias Himmelfahrt* von Michelangelo Unterberger und den Entwurf *Die vierzehn Nothelfer* von Josef Stern, bis-

her einem anderen Spätbarockmaler, Johann Wenzel Bergl, zugeschrieben. Gemeinsam für die beiden Kontraktmodelle ist die Tatsache, daß sie sich auf zwei in Böhmen und in Mähren erhaltene Altarbilder beziehen.

In der ersten Skizze, deren Thema Himmelfahrt Mariä ist, wurde bereits vor einigen Jahren ohne Schwierigkeiten ein Werk von Michelangelo Unterberger (1695–1758) entdeckt (3), von einem der bedeutendsten Repräsentanten der österreichischen Spätbarockmalerei, dem Rektor der Wiener Malakademie, dem Freund und Zeitgenossen Paul Trogers (1698–1762). Die Ausführung dieses Modells blieb jedoch unbekannt. Während der allmählichen Bearbeitung des künstlerischen Werkes Michelangelo Unterbergers, die besonders in der letzten Zeit einige neue Erkenntnisse über sein Leben und Œuvre brachte (4), konnte auf sein großes Altargemälde *Marias Himmelfahrt* aufmerksam gemacht werden, das sich am Hauptaltar der Pfarrkirche in Postelberg in Nordwestböhmen (Postoloprty, ČSFR) befindet (5). Der künstlerisch anspruchsvolle Bauherr des Neubaus dieser Kirche in den Jahren 1747–1753 war Fürst Josef Adam von Schwarzenberg (1722–1782), Besitzer der dortigen Herrschaft und Patron der Postelberger Kirche. Eine dominierende Rolle beim Bau dieser Kirche und bei der Entstehung ihrer künstlerischen Ausschmückung spielten, wie reiches Archivmaterial belegt (6), die führenden Wiener Künstler und Kunsthandwerker. Die neue Pfarrkirche Marias Himmelfahrt wurde nach dem Projekt des Wiener Architekten Andreas Altomonte (1699–1780) erbaut, der über die Auswahl der einzelnen Künstler entscheiden konnte und der auch auf eine grundlegende Weise das ikonographische Programm der malerischen und plastischen Ausstattung beeinflusste. So wurden die Modelle für die monumentalen Statuen der hll. Petrus und Paulus, das fürstliche Wappen und die dekorativen Vasen an der Fassade der Kirche von dem Bildhauer Johann Anton Zinner († 1763) geschaffen, während mit der Ausführung der Stuckarbeiten an der Fassade wie im Innenraum Mathias André (1708–1785) betraut wurde. Die vier Bilder des hl. Joseph, der hl. Theresia, des hl. Johannes von Nepomuk und der Heiligsten Dreifaltigkeit für die Seitenaltäre malte im Jahre 1752 in Wien der kaum bekannte Maler J. Brändler, und die Orgel lieferte im Jahre 1752 Johann Christoph Panzer. Die Mehrheit der bereits erwähnten Künstler können wir wiederholt bei den Bau- und Kunstunternehmen der Familie Schwarzenberg finden (7).

Mit der Aufgabe, für den Hauptaltar ein größeres Gemälde mit dem Thema Marias Himmelfahrt zu malen, wurde im Jahre 1751 Michelangelo Unterberger betraut, der wichtige Gemälde für bedeutende Kirchen in Wien schuf: den *Engelsturz* für die Michaelskirche (beendet – nach einer neu entdeckten Signatur – im Jahre 1752), *Die Heiligste Dreifaltigkeit* für den Stephansdom und *Der zwölfjährige Jesus im Tempel* für die Stiftskirche in Wien VII (heute I, Augustinerkirche) (8). Dazu wurde Michelangelo Unterberger am 1. Juni 1751 nach der Neuordnung der damals wiedereröffneten Wiener Akademie zu ihrem ersten Rektor gewählt (9).

Unterbergers Teilnahme an der künstlerischen Ausschmückung der Pfarrkirche in Postelberg ist einstweilen der einzige Beweis der Tätigkeit dieses Malers auf böhmischem Gebiet und zugleich die einzige bekannte Ausführung, die von den Schwarzenberg bestellt worden war. Darüber hinaus stellt dieses neuentdeckte Bild *Marias Himmelfahrt* am Hauptaltar eine bedeutende Erweiterung unserer Kenntnisse über die späte Schaffensperiode Michelangelo Unterbergers dar. Zweifellos kann man dieses Altarbild zu den wirklich repräsentativen Gemälden Michelangelo Unterbergers aus dieser Zeit einfügen, besonders zu dem stilistisch und ikonographisch eng verwandten Altarbild *Tod Mariä* (das im Jahre 1750 für den Dom in Brixen entstand), zu dem bereits erwähnten Bild *Engelsturz* in der Wiener Michaelskirche, zu dem neuentdeckten Werk *Taufe Christi* (um 1754) in der ehemaligen Jesuitenkirche im rumänischen Tirgu Mureş oder zu den drei Bildern *Predigt Johannes des Täufers* (1754/1755), *Heilige Sippe* (1757) und *Verherrlichung des hl. Johannes von Nepomuk*, die für die Kirche der Piaristen in Kremsier (Kroměříž) gemalt wurden (10).

Über die Entstehung des Plans, Unterberger mit dem Postelberger Auftrag zu betrauen, und über die einzelnen Phasen seiner Realisierung informiert uns ausführlich und zuverlässig die erhaltene Korrespondenz zwischen dem Fürsten Josef Adam von Schwarzenberg und seinem Wiener Agenten Freiherr von Esser. Aufgrund des eindeutig formulierten Wunsches des fürstlichen Bauherrn („von dem Hochaltar Blath muß mir Entwurf gemacht werden“) legte Michelangelo Unterberger im April 1751 zwei alternative Skizzen zur Auswahl vor (11). Aufgrund der durch den Fürsten ausgewählten Variante wurde anfangs Juli – nicht ohne Verzögerung wegen der Höhe des Honorars – mit dem Maler ein Vertrag abgeschlossen, nach dem er das endgültige Altarbild schaffen und dafür 600 Gulden bekommen sollte (12). Nach

dem Zeugnis der erwähnten Korrespondenz beendete Unterberger die Arbeit am Gemälde bereits Ende Juli, und kurz danach wurde das fertige Altarbild an den Bestimmungsort transportiert.

Das Kontraktmodell, das im April 1751 Fürst Schwarzenberg genehmigte, können wir mit aller Wahrscheinlichkeit mit der Skizze aus den Sammlungen des Salzburger Barockmuseums identifizieren (13). Einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Entstehung des Altarbildes von Postelberg können wir bei Unterbergers Zeichnung Himmelfahrt Mariä aus der Sammlung Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck suchen, die wahrscheinlich die Gestalt einer alternativen Komposition dieses Altarbildes darstellt (14). Während der Vergleich mit einigen gemalten Ausführungen Michelangelo Unterbergers aus den vierziger Jahren, vor allem mit seinem Bild *Ausgießung des Heiligen Geistes* (1741/1742) am Hauptaltar der Kirche der Karmeliter in Straubing und mit anderen vorbereitenden Werken (Zeichnungen in Wien, Kupferstichkabinett der bildenden Künste und in Budapest, Szépművészeti Múzeum, Ölskizze in Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum), zu dem Fehlschluß führte, daß die Salzburger Skizze kurz nach 1740 entstand, wurde die Entwurfszeichnung *Marias Himmelfahrt* in Innsbruck ganz richtig in die Zeit um 1750 datiert (15).

Bei einem Vergleich beider alternativer Entwürfe, die sich zu Unterbergers Auftrag für Postelberg beziehen, wird evident, daß der nicht realisierte zeichnerische Modello eine unbestreitbar dynamischere und ikonographisch reichere Variante der Lösung dieser Aufgabe darstellt. Die Darstellung der Szene der Himmelfahrt Mariens aus einem größeren Abstand ermöglichte es dem Maler, in den Bildraum eine größere Menge der handelnden Personen einzufügen, zugleich erlaubte ihm diese Auffassung auch, die beiden Teile der Szene markant voneinander zu trennen. Im Gegensatz zu der Ölskizze und auch zum definitiven Altarbild kam es aus demselben Grund in der irdischen Zone zu einer differenzierten Raumentfaltung der emotionell erregten Apostelgruppe und weiterer begleitender Figuren, die sich um Marias leeren Sarkophag versammelt haben. Zu einer größeren Rhythmisierung dieser Gruppe trägt die reiche Skala der Bewegungen und Gesten einzelner Personen bei. Einen bestimmten Wandel erfuhr an der vorbereitenden Zeichnung die Gestalt der schwebenden Maria mit dem veränderten, dynamischer gestalteten Gestus der ausgebreiteten Arme, der stark an die Auffassung Giovanni Battista Piazzettas in dessen großem Altarbild von 1735 für die Zisterzienserkirche in Königssaal (Zbraslav) bei Prag erinnert (16). Außer den bereits erwähnten Veränderungen der Komposition fällt an Unterbergers Innsbrucker Zeichnung eine unbestreitbare ikonographische Bereicherung der ganzen Szene

Anmerkungen:

(1) K. Rossacher, [Kat.] *Visionen des Barock. Entwürfe aus der Sammlung Kurt Rossacher. Salzburg 1966.* – K. Rossacher, [Kat.] *Salzburger Barockmuseum. Sammlung Rossacher. Gesamtkatalog. Salzburg 1983, S. 7.* – *Sehr interessant ist der Vergleich dieser Worte Rossachers mit der Ansicht eines seiner Vorgänger, des Prager Sammlers JUDr. Hugo Toman: Im Vorwort des Kataloges zu seiner Sammlung, das Toman selbst verfaßte, erklärte er in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts folgenderweise die Gründe, die ihn zum Sammeln der vorbereitenden Werke geführt hatten: „Mit besonderer Vorliebe habe ich mein Augenmerk den Skizzen zu größeren Kompositionen [...] zugewendet, weil sie ihr geringerer Umfang für eine Privatsammlung geeigneter macht, dieselben doch ein bedeutendes Interesse bieten, und durchaus von der eigenen Hand der Meister herrührend, einen Einblick in sein Schaffen am besten gewähren.“ Vgl. H. Toman, *Catalogue raisonné zur Bildersammlung alter Meister des JUDr. H. Toman in Prag, Prag 1884, S. 5.**

(2) F. Wagner, *Das Salzburger Barockmuseum. In: Festschrift Kurt Rossacher. Imagination und Imago. Zum 65. Geburtstag von Kurt Rossacher und zum Zehn-Jahre-Bestandsjubiläum des Salzburger Barockmuseums. Salzburg 1983, S. XI–XIII. Siehe auch Anm. 1.*

(3) Inu.-Nr. 0038; Leinwand, 88,5×47,5 cm. *Literatur: Rossacher 1966 (zit. in Anm. 1), S. 178–179, Kat.-Nr. 84.* – F. Gerke, *Die Mainzer Marienauffahrt des Franz Anton Maulpertsch und ihr Ort in der Geschichte seiner Assunta-Darstellungen. Mainz 1966, S. 44–47, Abb. 51.* – K. Rossacher, [Kat.] *Image and Imagination. Oil sketches of the Baroque. Los Angeles 1968, S. 120–121, Kat.-Nr. 52, Abb. 52.* – J. Kronbichler, *Michael Angelo Unterberger (1695–1758). Diss. Wien 1976, S. 49–51, 180.* – Rossacher 1983 (zit. in Anm. 1), S. 480–481, Abb. – J. Kronbichler, *Das Hochaltarbild im Dom von Brixen. In: Kunst und Kirche in Tirol. Bozen 1987, S. 388, Abb. S. 387.* – L. Slaviček, *K činnosti Michelangela Unterbergera v Čechách. (Zur Tätigkeit Michelangelo Unterbergers in Böhmen.) In: Umění 38, 1990, S. 40–42, Abb. 3.*

(4) Kronbichler (zit. in Anm. 3). – J. Kronbichler, *Die Zeichnungen Michael Angelo Unterbergers. In: Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum 60, 1980, S. 107–153.* – M. Krapf, *Die „Taufe Christi“ im Werk von Michelangelo Unterberger. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 24–25, 1980/1981, S. 132–160.* – L. Slaviček, *Miszellaneen zu Michelangelo Unterberger. In: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity 26–27, 1982/1983, S. 49–56.* – K. Garas, *Unbekannte Werke Michelangelo Unterbergers. In: Festschrift Kurt Rossacher. Imagination und Imago. Salzburg 1983, S. 69–76.* – J. Kronbichler, *Die Engelsturz-Darstellungen im Werk von Michelangelo Unterberger. In: Der Schlerm 59, 1985, S. 395–421.* – M. Krapf, *Michelangelo Unterberger: Zum Schicksal seines Hochaltarbildes in der Michaelerkirche zu Wien. In: Mitteilungen*

*der Österreichischen Galerie 30, 1986, S. 5–26.* – Kronbichler 1987 (zit. in Anm. 3), S. 373–390. – Slaviček (Anm. 3), S. 39–48.

(5) J. Veselý, *Geschichte der fürstlich Schwarzenberg'schen Domaine Postelberg. Prag 1893, S. 40–41.* – *Umělecké památky Čech 3 (Kunstdenkmale in Böhmen 3). Praha 1980, S. 141.* – Slaviček (zit. in Anm. 3), S. 39–44.

(6) *Staatsarchiv in Wittingau (Třeboň), Zweigstelle Krumau (Český Krumlov), Fonds Schwarzenbergische Zentralkanzlei, Abteilung Postelberg (Postoloprty).*

(7) A. Ilg, *Kunsttopographische Mitteilungen aus den fürstlich Schwarzenbergischen Besitzungen in Südböhmen III. In: Mitteilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale 17, 1891, S. 32–35.*

(8) Vgl. Kronbichler (Anm. 3), S. 94, 98, 201.

(9) W. Czerny, *Die Mitglieder der Wiener Akademie. Ein geschichtlicher Abriss auf Grund des Quellenmaterials des Akademiearchivs von 1751 bis 1870. Wien 1978, S. 19.*

(10) Kronbichler 1987 (zit. in Anm. 3), S. 373–390. – Kronbichler 1985 (zit. in Anm. 4), S. 395, 397, 418–419, Abb. 4–10. – Garas (zit. in Anm. 4), S. 69–70, Abb. 2. – Kronbichler (zit. in Anm. 3), S. 109–116, 207–209. – Slaviček (zit. in Anm. 4), S. 49–50.

(11) *Staatsarchiv in Wittingau (Třeboň), Zweigstelle Krumau (Český Krumlov), vgl. Slaviček (zit. in Anm. 3), S. 47, Beilage I–X.* *Aus dem Brief des Fürsten Josef Adam von Schwarzenberg vom 27. Jänner 1751: „[...] Belangend das Altar blat, sehnten Wir gnädigst gerne, wenn das Model über das Altar selbsten, als auch der Schizo von dem Bild beschleuniget werden mögte, weßhalb derselbe ferners mit dem H: Altomonte concertieren wolle [...]“* *Aus dem Brief des Fürsten Josef Adam von Schwarzenberg vom 7. April 1751: „[...] Seynd Uns die zwey Schizi zu dem nacher Postelberg komen sollenden großen Althar blat in die neue Kirchen vorgezeigt worden, wovon Wir den einen Uns beliebten gegenwärtig mit dem Bothen zu dem Ende remittiren, damit derselbe nebst dem H: Altomonte dem Mahler vorrufen lassen, und mit ihm darüber contrahiren folgt: und fernere Uns berichten möge.“*

(12) *Staatsarchiv in Wittingau (Třeboň), Zweigstelle Krumau (Český Krumlov). Ein Konzept des Kontrakts mit Michelangelo Unterberger:*  
„Heut unter gesetzten Dato ist mit dem Herrn Mich: Angelo Unterberger folgender Contract verabredet und geschlossen worden, als neml. Er H: Mich. Angelo Unterberger übernimmt und machet sich anheischig in die Postelberger Kirchen das Altar-Blat Mariae Himmelfahrt, nach der Ihre Dchlt überschickten und gnädigst approbiert: und zurückgeschickten Sckützen fein und sauber zu mahlen.  
Wogegen Ihme 600. flr versprochen worden, welche er, wann das Bild sauber nach der Sckützen ausgearbeitet, und überlieferet worden seyn wird, bey der hochfürstl: Schwarzenbergl. Haupt-Cassa zu empfangen haben solle. So geschehen Wienn den 3<sup>ten</sup> Julii 1751.“

Abb. rechts: Michelangelo Unterberger, „Maria Himmelfahrt“, Öl/Lw., 88,5×47,5 cm; Kontraktmodell für das Hochaltarbild der Pfarrkirche in Postelberg (Postoloprty, CSFR), 1751. Salzburger Barockmuseum, Inv.-Nr. 0038.





auf, und zwar um die Heiligste Dreifaltigkeit, die Maria im Himmel am Gipfel einer Wolkenbank empfängt und sie zur Himmelskönigin krönt (17). Im irdischen Teil der Szene erscheint dazu noch das ikonographische Motiv der Abwälzung der steinernen Platten von dem Sarkophag, das seinen Ursprung in Lodovico Carraccis Bild *Krönung Mariens* (1601) aus Bologna hat (18) und das zum

Beispiel auf mehreren Gemälden mit dem Thema der Himmelfahrt Mariens von Peter Paul Rubens erscheint (19). Ebenso ist die Tatsache, daß die ganze Szene auf einem Friedhof situiert ist, der nicht nur durch den Sarkophag Marias, sondern auch durch weitere sepulkrale Architekturen und Obelisken charakterisiert ist, von den Carraccis beeinflusst; dies ist nicht nur in den vorbereiten-

den Werken, sondern auch auf der definitiven Ausführung sichtbar. Auf eine unmittelbare Bindung zum Werk von Lodovico und Annibale Carracci weist auf dem endgültigen Altarbild Unterbergers die Bewegungsaktion des Apostels hin, der mit gefalteten Händen kniet und dessen Vorbild wir in Lodovico Carraccis Bild *Verklärung Christi* finden können. Daß Michelangelo Unterberger dieses Bild kannte, beweist eine Zeichnung aus den Sammlungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum in Innsbruck (20).

Die Ikonographie und einigermaßen auch die Kompositionsgrundlage des Altarbildes und des Salzburger Modellos Unterbergers gehen aus der Abbildungstradition dieses in der europäischen Kunst oft erscheinenden Motivs hervor (21). Johann Kronbichler erkannte bereits im Zusammenhang mit der Analyse der Salzburger Skizze ganz richtig, daß „die Frage nach dem Vorbild für Unterbergers Himmelfahrts-Darstellungen sich infolge der doch sehr eigenständigen Bildsprache nicht auf ein ganz bestimmtes zurückführen läßt, sondern vielmehr als das Produkt eines sehr vielfältigen Anschauungsmaterials von Himmelfahrts-Darstellungen betrachtet werden kann“ (22). Es ist sehr wahrscheinlich, daß Michelangelo Unterberger, entweder dank der Autopsie oder den verbreiteten graphischen Versionen, eine ganze Reihe von ausgeprägten und eigenständigen Bearbeitungen des erwähnten ikonographischen Themas kannte und in seinem Werk auch ausnützte. Dieses wahrscheinliche Vorlagematerial umfaßte offensichtlich mehrere bedeutende Werke der Renaissance- und Barockmalerei, von den Arbeiten Lodovico und Annibale Carraccis (23) über die Auffassung Peter Paul Rubens' und der Maler seines Kreises (24) bis zu den Bildern von Unterbergers italienischen Zeitgenossen, vor allem der Maler des venezianischen Settecento. Eine wichtige inspirierende Rolle spielte hier außer der bereits erwähnten Komposition Giovanni Battista Piazzettas in Königssaal bei Prag auch das im mitteleuropäischen Gebiet besonders bedeutungsvolle Altarbild von Sebastiano Ricci aus dem Jahre 1734 in der Karlskirche in Wien (25). Eine unbestritten venezianische Komponente setzt sich in Unterbergers Altarbild in Postelberg in dem rein künstlerischen Bestandteil des Werkes durch; dessen malerische Gestaltung, Farbkomposition und Luminismus sind – wie auf anderen Werken des Künstlers – eine eindeutige Reaktion der bildenden Grundprinzipien der venezianischen Malerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Gleichzeitig darf man nicht die zahlreichen Berührungspunkte mit den Himmelfahrts-Darstellungen im Werk von Unterbergers österreichischen Zeitgenossen übersehen, z. B. in den Altarbildern Martino Altomontes in Kefermarkt und in Wilhering, seines Sohnes Bartolomeo in Vornbach und dann besonders in den Bildern Paul Trogers in Obernzell und Altenburg (26).

(13) Eine Variante der Salzburger Skizze, dem Franz Sebald Unterberger zugeschrieben, befindet sich in Trient, Museo nazionale del Castel Buon Consiglio (Inv.-Nr. 5383). – K. Zimmerer, *Michael Angelo und Franz Sebald Unterberger, Ein Beitrag zur Geschichte der Tiroler Malerei des 18. Jahrhunderts*, Innsbruck 1902, S. 24, erwähnt eine weitere (?) Skizze Unterbergers mit demselben Thema in der Sammlung Vanzo in Cavalese.

(14) Kronbichler 1980 (zit. in Anm. 4), S. 121, Abb. 10.

(15) Kronbichler (zit. in Anm. 3), S. 51, 180. – Kronbichler (zit. in Anm. 4), S. 121.

(16) [Kat.] *European Paintings of the 16<sup>th</sup>, 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*. The Cleveland Museum of Art. Catalogue of Painting III. Cleveland 1982, S. 389–390, Kat.-Nr. 172. – G. Knox, [Kat.] *Piazzetta. A Trecentary Exhibition of Drawings, Prints and Books*. Washington 1983, S. 36, Abb. 7.

(17) Zu diesem ikonographischen Motiv, das bereits seit dem 15. Jahrhundert besonders in der niederländischen Malerei oft erschien, vgl. F. Baudouin, *De Kroning van Maria door de Heilige Drieënheid in de 15de Eeuwse Schilderkunst der Nederlande*. In: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 8, 1959, S. 179–230.

(18) H. Bodmer, *Lodovico Carracci. Burg bei Magdeburg 1939*, Abb. Taf. 46.

(19) D. Freedberg, *The Life of Christ after the Passion [= Corpus Rubenianum Ludwig Burchard VII]*. London – New York 1984, S. 138–195, Kat.-Nr. 35–46, Abb. 84–129.

(20) Kronbichler 1980 (zit. in Anm. 3), S. 121, Abb. 8.

(21) F. W. Kubler, *Die Legende von Tod und die Himmelfahrt Mariae und ihre bildliche Darstellung*. München 1908. – E. Staedel, *Ikonographie der Himmelfahrt Mariens*. Strassbourg 1935. – H. Schnell, *Die Darstellung von Mariae Himmelfahrt im süddeutschen Barock*. In: *Münster* 4, 1951, S. 19–44. – J. Fournée, *Himmelfahrt Mariens*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 2. Rom – Freiburg – Basel – Wien 1970, Sp. 276–283. – Freedberg (zit. in Anm. 19), S. 138–143.

(22) Kronbichler (zit. in Anm. 3), S. 51.

(23) D. Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*. London 1971, Abb. 40, 41.

(24) Als eine der weiteren möglichen Inspirationsquellen für Unterbergers flämische Belehrung können wir die Lösung von Anthonis van Dyck bezeichnen, die er auf einer seiner Skizzen verwendet hatte (in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Wiener Sammlung des Fürsten Lamberg-Sprinzenstein; heute in Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste) und die wahrscheinlich vom Bild von Quido Reni aus der Kirche St. Ambrogio in Genua beeinflusst wurde; vgl. J. R. Martin, G. Feigenbaum, [Kat.] *Van Dyck as Religious Artist*. Princeton 1979, S. 170–171, Kat.-Nr. 49.

(25) J. Daniels, *Sebastiano Ricci. Hove 1976*, S. 150, Kat.-Nr. 521, Abb. 354.



(26) H. Aurenhammer, *Martino Altomonte*. Wien – München 1965 (mit einem Beitrag *Martino Altomonte als Zeichner von Gertrude Aurenhammer*), S. 49, 143, Kat.-Nr. 156; S. 63, 150, Kat.-Nr. 204, 205, Abb. 54. – B. Heinzl, *Bartolomeo Altomonte*. Wien – München 1964, S. 59. – W. Aschenbrenner, P. Schweighofer, Paul Troger. *Leben und Werk*. Salzburg 1965, S. 96, 105, Abb. 69, 98.

(27) Inv.-Nr. 0023; Leinwand, 80,5×42,5 cm. Literatur: Rossacher 1966 (zit. in Anm. 1), S. 22–23, Kat.-Nr. 8, Abb. 8 (als J. W. Bergl). – Rossacher (zit. in Anm. 3), S. 32–33, Kat.-Nr. 8, Abb. 8 (als J. W. Bergl). – L. Slavíček, *Na okraj výstavy rakouského barokního umění ze sbírek Národní galerie v Praze*. (In margine der Ausstellung der österreichischen Barockkunst aus den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag.) In: *Umění* 27, 1979, S. 554, Anm. 40 (als J. Stern). – Rossacher 1983 (zit. in Anm. 1), S. 96, Abb. (als J. W. Bergl). – P. Preiss, *Malířství pozdního baroka a rokoka v Čechách*. (Die Spätbarock- und Rokokomalerei

in Böhmen.) In: *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku renesance do závěru baroka III/2*. (Geschichte der tschechischen bildenden Kunst. Vom Anfang der Renaissance zum Ende des Barocks.) Praha 1989, S. 786, Anm. 2 (als J. Stern). – L. Slavíček, *Johann Wenzel Bergl as a Painter of Altar and Easel Pictures*. In: *Bulletin of the National Gallery in Prague I*, 1991 (im Druck). – Für die liebenwürdige Gewährung der Fotografie des Altarbildes in Dürnholz danke ich Herrn Prof. Ivo Krsek aus Brünn.

Abb. oben: Detail aus dem Hochaltar der Pfarrkirche in Postelberg (Postoloprty, CSFR) mit dem Altargemälde „Maria Himmelfahrt“ des Michelangelo Unterberger, 1751.

Abb. auf Seite 224: Michelangelo Unterberger, „Maria Himmelfahrt“, Feder in Braun auf Papier, knapp vor 1751, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.



Die Ausführung der Skizze *Die vierzehn Nothelfer* im Salzburger Barockmuseum war bisher ebenfalls unbekannt (27). Kurt Rossacher hatte sie „trotz der sichtlichen Verwandtschaft mit Skizzen des Franz Anton Maulpertsch nach genauem Vergleich der Gesichtstypen, Hände und hellen Farbenskala“ mit dem Namen Johann Wenzel Bergls (1718–1789) verbunden, einem anderen Wiener Maler derselben Stilrichtung, der aus Königshof (Dvůr Králové) in Ostböhmen stammte und die Wiener Kunstakademie absolvierte (28). Weil Rossacher mit keinen authentischen Ölskizzen Bergls vertraut war, dienten ihm als Ausgangspunkt für den Vergleich die ausgeführten Werke von Johann Wenzel Bergl, hauptsächlich seine Fresken. Eine Stütze für seine Zuweisung sah Rossacher vor allem in einem Deckenfresko im Gartenpavillon des Benediktinerklosters in Melk (1765), wo seiner Meinung nach „dieselben Gesichtstypen und dieselbe Farbenskala, insbesondere die charakteristischen Grüntöne“ erscheinen. Rossacher verglich „besonders die Gruppe der Musen mit den sitzenden weiblichen Nothelfern. Klio und Erato zeigen dieselbe eigentümliche Profilierung der Gesichter wie die Madonna des Bozzettos, ebenso sind die Drapierungen der Gewänder und ihre Farben.“ (29) Der Vor-

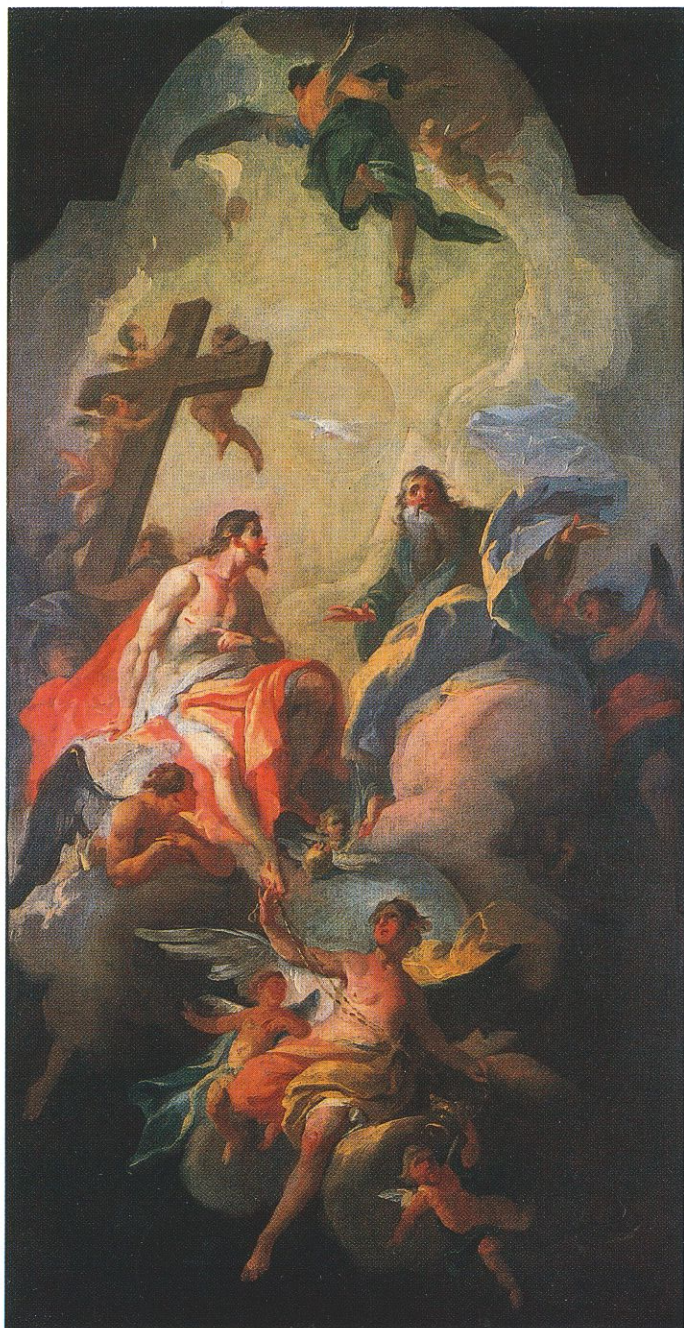
schlag Kurt Rossachers hinsichtlich des Namens des Autors wird aber durch den Fund einer Altarkomposition korrigiert, für die diese Skizze nachweislich bestimmt worden war. Das Altarbild ist Werk des Malers Josef Stern (1716–1775) und befindet sich auf einem Seitenaltar in der Pfarrkirche der Heiligsten Dreifaltigkeit in Dürnholz in Südmähren (Drnholec, ČSFR). Mit der Planung der Kirche hatte der damalige Patronatsherr Graf Franz Wenzel von Trauttmannsdorf den bedeutenden Architekten Franz Anton Grimm (1710–1784) aus Brünn beauftragt. Die Kirche selbst wurde dann zwischen den Jahren 1750 (Grundsteinlegung) und 1757 (Kirchenweihe) erbaut (30). Außer dem Bild *Die vierzehn Nothelfer* malte Josef Stern für die Dürnholzer Kirche noch zwei andere Bilder – das Hauptaltarbild *Die Heiligste Dreifaltigkeit* und *Die armen Seelen im Fegefeuer* für den zweiten Seitenaltar. Alle diese Bilder entstanden in Sterns Werkstatt in Brünn in den Jahren 1750–1757. Weil das Archivmaterial fehlt, können wir weder eine genauere Datierung dieses Auftrags an Stern nennen noch sagen, ob den Auftrag Graf Trauttmannsdorf noch vor seinem Tode (1753) erteilt hatte oder ob dies durch den neuen Patron – die ritterliche Theresianische Akademie in Wien – geschah.

Abb. auf Seite 226 außen: Detail eines Seitenaltars der Pfarrkirche in Dürnholz (Drnholec, CSFR) mit dem Altarbild „Die vierzehn Nothelfer“ von Josef Stern, vor 1757.

Abb. auf Seite 226 innen: Detail des Hochaltars der Kapuzinerkirche in Melnik (CSFR) mit einem Altarbild „Die vierzehn Nothelfer“ von Josef Stern, 1766.

Abb. auf Seite 227 innen: Josef Stern, „Die Heiligste Dreifaltigkeit“, Ölskizze auf Lw., vor 1757, Moravská Galerie v Brne, Inu.-Nr. s. dep. 58.

Abb. auf Seite 227 außen: Josef Stern, „Die vierzehn Nothelfer“, Ölskizze auf Lw., 80,5×42,0 cm, vor 1757; Salzburger Barockmuseum, Inu.-Nr. 0028.



(28) Rossacher 1966 (zit. in Anm. 1), S. 22. Zum Werk des J. W. Bergl vgl. A. Weislgärtner, Johann Bergl. In: Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale N. F. I, 1903, S. 331–394. – Slaviček (in Anm. 27).

(29) Rossacher 1966 (zit. in Anm. 1), S. 22.  
 (30) G. Wolny, Die Kirchliche Topographie von Mähren. Brüner Diöcese II. Brünn 1858, S. 63. – A. Schwetter, G. Kern, Der politische Bezirk Nikolsburg. Nikolsburg 1884, S. 145. – J. Kroupa, František Antonín Grimm. Architektura moravského osvícenství a její sociální pozadí. (Franz Anton Grimm. Architektur der mährischen Aufklärung und ihr sozialer Hintergrund.) In: [Kat.] František Antonín Grimm architekt XVIII. století. (Franz Anton Grimm. Architekt des XVIII. Jahrhunderts.)

Kroměříž 1983, S. 22–23, Kat.-Nr. 26.  
 (31) I. Krsek, Moravské dílo Josefa Sterna. (Mährisches Werk des Josef Stern.) Diss. Brno 1949. (Zu Sterns Bildern für die Kirche in Dürnholz vgl. S. 100–103, Kat.-Nr. 31–33.) – I. Krsek, Fresky Josefa Sterna v kapli kroměřížského zámku. (Fresken des Josef Stern in der Kapelle des Schlosses in Kremsier.) In: Umění 9, 1961, S. 46–53. – I. Krsek, Neznámé obrazy Josefa Sterna. (Unbekannte Bilder von Josef Stern.) In: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity F 11, 1967, S. 79–83. – I. Krsek, Franz Anton Maulpertsch und Josef Stern. In: Umění 23, 1975, S. 437–443. – I. Krsek, Malířství 2. poloviny 18. století na Moravě. (Malerei der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts in Mähren.) In: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity F 25, 1988, S. 19–

21. – I. Krsek, Malířství pozdního baroka na Moravě. (Malerei des Spätbarocks in Mähren.) In: Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku renesance do závěru baroka III/2. (Geschichte der tschechischen bildenden Kunst. Vom Anfang der Renaissance zum Ende des Barocks.) Praha 1989, S. 799–803.

(32) P. Preiss, Výstava malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie. (Die Ausstellung der Malerei des 18. Jahrhunderts in Mähren aus den Sammlungen der Mährischen Galerie.) In: Umění 17, 1969, S. 99. – J. Stern war bei weitem nicht der einzige österreichische Maler, bei dem wir eine Beziehung zum Werk des Carlo Innocenzo Carlone feststellen können; vgl. K. Rossacher, Der junge Maulpertsch und Carlo Innocenzo Carlone. In: Alte und moderne Kunst 16, 1971, H. 116, S. 22–24.



Die Fresken und Altarbilder Josef Sterns gehören zu den merkwürdigsten künstlerischen Leistungen der Barockmalerei des dritten Viertels des 18. Jahrhunderts in Mähren. Dorthin wurde Josef Stern, aus Graz stammend, nach einer glaubwürdigen Tradition von dem gebildeten und kunstliebenden Grafen Johann Leopold von Dietrichstein (1703–1773) im Jahre 1750 berufen. Als Hofmaler Johann Leopold von Dietrichsteins arbeitete er auch im Dienste von dessen älterem Bruder, dem Nikolsburger Fürsten Karl Maximilian von Dietrichstein (1702–1784), und schuf eine größere Anzahl von Fresken und Altarbildern für deren Schlösser und Kirchen (z. B. Sokolnitz, Schloß, 1750; Nikolsburg, Schloß, 1755; Mährisch-Weiskirchen, Pfarrkirche; Brünn, Kirche und Kloster der Barmherzigen Brüder, nach 1771). Aufträge für Fresken, Altarbilder und gelegentlich für Porträts erhielt Josef Stern auch von anderen mährischen Bestellern. Dies bezeugen z. B. seine Werke in der Wallfahrtskirche in Dub an der March (1751–1753), in der Piaristenkirche in Kremsier (1757) und in der Bibliothek und Kapelle des dortigen erzbischöflichen Schlosses (1759 und um 1766), in der Kartäuserkirche in Brünn-Königsfeld (nach 1765) oder in den Pfarrkirchen in Milotitz (um 1765) oder Dieditz (1773), womit wenigstens die wichtigsten Beispiele erwähnt werden. Oft beteiligte sich Josef Stern gemeinsam mit dem Hofbildhauer der Dietrichsteiner Ignaz Lengelcher und seinem Freund, dem Brünnener Bildhauer Andreas Schweigl, an den architektonischen Realisationen des Architekten der Dürnholzer Kirche Franz Anton Grimm. Über das mährische Gebiet hinaus reichte Stern – soviel uns heutzutage bekannt ist – nur mit einigen Aufträgen nach Böhmen (Prag, die Kirche der Barmherzigen Brüder, nach 1760; und Melnik, Kapuzinerkirche, 1766). Die vor dem Jahre 1750 für andere Territorien geschaffenen Gemälde entgehen bisher, leider, unserer Kenntnis. Aufgrund des mährischen Œuvres Josef Sterns war es immerhin möglich, die Grundkomponenten der Ausprägung seiner künstlerischen Anschauungen zu bestimmen. Der Künstler verband in seinem Werk erfolgreich die Anregungen, die er durch das Studium der zeitgenössischen italienischen, besonders römischen und venezianischen, Malerei gewann (mit der italienischen Malerei konnte er sich während seines Aufenthaltes in Italien 1739 bis 1741 vertraut machen) und mit den progressivsten Tendenzen der österreichischen Spätbarockmalerei, die vor allem im Werk der Protagonisten des Wiener akademischen Kreises Paul Troger und Franz Anton Maulpertsch zur Geltung kommen (31). Zu den unbestreitbaren Gipfeln des Schaffens Josef Sterns gehören ganz zweifellos seine Skizzen und Bilder kleineren Formats, denn vor allem in ihnen fand die souveräne Sicherheit seines schnellen, fast ungeduldigen Vortrags ebenso ihren Ausdruck wie seine Fähigkeit

der malerischen Gestaltung der Figuren und ihrer Draperien mit der Hilfe einer wirkungsvollen Verkürzung. Pavel Preiss kam in diesem Zusammenhang zur Ansicht, daß in Sterns Skizzen, „die zu dem Besten, was er schuf, gehören, im Moment einer Typenexpression (die sich nur auf die schlanken Figuren beschränkt und die die einfachen, aber baulich sicheren Grenzen nicht ergreift) und in der Weise der Anlage der Draperien mit hochgehenden Säumen und flach ausgebreiteten Zipfeln am deutlichsten der Zusammenhang mit der skizzierenden Vortragsweise von Carlo Innocenzo Carlone erscheint, besonders mit dessen frühen, ausdrucksvoll überspitzten Werken“ (32). Die Lebhaftigkeit der malerischen Handschrift und die Ausdrucksspannung der Skizzen von Josef Stern werden noch durch ihre wirksame Lichtregie und frische Farbigkeit gesteigert, die mit den charakteristischen farbigen Qualitäten arbeitet – zartes Rosa, graublau und hellgrün. Die Licht- und Farblösungen von Sterns Skizzen haben ihre unbestreitbare Wurzel im Luminismus und Kolorit des venezianischen Settecento. Auf die koloristische Qualität in Sterns Gemälden wies übrigens bereits am Ende des 18. Jahrhunderts der Brünnener Bildhauer, enger Freund und Mitarbeiter Sterns, Andreas Schweigl, in seinen handschriftlichen Anmerkungen *Bildende Künste in Mähren* hin: Stern „führte einen stillen starken Bemsel und ein malerisch teures Colerit“ (33).

Dieselbe malerische Qualität, die uns erlaubt, die Entwürfe Sterns zu den besten Beispielen der mitteleuropäischen Barockskizze einzureihen, charakterisiert auch den ihm neu zugewiesenen Modello aus der Sammlung Rossacher im Salzburger Barockmuseum. Dieser Modello bereichert zugleich die fünf bisher bekannten vorbereitenden Werke um eine weitere hervorragende Arbeit. Sowohl den Salzburger Modello als auch die anderen bisher erkannten Skizzen kann man mit ausgeführten Altarbildern des Malers in mährischen Kirchen in Zusammenhang setzen – im Gegensatz dazu blieb zu seinen realisierten Fresken keine Skizze erhalten (34). Durch ein glückliches Zusammentreffen von Umständen beziehen sich zwei von den sechs Skizzen auf Sterns Auftrag für Dürnholz: Neben den Salzburger Modelli ist es die schon vor längerer Zeit identifizierte vorbereitende Skizze der *Heiligsten Dreifaltigkeit*, seit dem Jahre 1948 in der Mährischen Galerie in Brünn deponiert, die sich auf Sterns Hauptaltarbild bezieht (35).

Während der Bearbeitung des in der Barockmalerei oft erscheinenden und beliebten ikonographischen Themas *Die Vierzehn Nothelfer* entfernte sich Josef Stern auf keine entscheidende Weise von seiner üblichen, allgemein festgelegten Auffassung (36). Dem entspricht die Tatsache, daß der muskelige Christophorusriese, dem Maria zärtlich das Jesuskind auf die Schulter setzt, in den Ideenmittelpunkt der Komposition gestellt ist. Diesel-

(Fortsetzung Anmerkungen)

(33) C. Hálová-Jahodová, *Andreas Schweigl. Bildende Künste in Mähren*. In: *Umění* 17, 1972, S. 173.

(34) *Drei Skizzen des Josef Stern (Die Heiligste Dreifaltigkeit, Allerheiligenbild und hl. Johann von Nepomuk vor Maria) für die Altarbilder in den Pfarrkirchen in Dürnholz und in Milotitz (Milotice, Mähren) und in der Kirche der Dominikaner in Brünn sind in den Sammlungen der Mährischen Galerie in Brünn aufbewahrt; vgl. V. Kratinová, [Kat.] Barok na Moravě. Malířské a sochařské návrhy z moravských sbírek. (Barock in Mähren. Maler- und Bildhauerentwürfe aus den mährischen Sammlungen.) Praha 1986, S. 23–24, Kat.-Nr. 21–23, Abb. 21–23. – V. Kratinová, [Kat.] Barock in Mähren. Wien 1988, S. 90, Kat.-Nr. 53, 54, Abb. 53, 54. Zwei weitere Skizzen (Tempelgang der Maria und hl. Leopold) zu den Altarbildern in der Wallfahrtskirche in Dub an der March (Dub nad Moravou, Mähren) und in der Brünnener Kirche der Barmherzigen Brüder – beide heute verschollen – wurden in mährischen Privatsammlungen registriert; vgl. M. Stehlik, *Výzdoba hlavních oltářů v Dubu nad Moravou. (Die Dekoration des Hauptaltars in Dub an der March.)* In: *Umění* 8, 1960, Abb. S. 193. – Krsek 1949 (zit. in Anm. 31), S. 119, Kat.-Nr. 52. Über die Existenz der Skizzen zu Sterns Fresken, namentlich dann zur Ausschmückung des Bibliotheksaals des erzbischöflichen Schlosses in Kremsier (Kroměříž, Mähren), sagt ein Kontrakt aus, der mit dem Künstler abgeschlossen worden war; vgl. A. Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži II. (Geschichte der erzbischöflichen Gemäldegalerie in Kremsier II.)* Kroměříž 1927, S. 182, Beilage 21, S. 183, Beilage 22.*

(35) Inu.-Nr. s. dep. 58; Leinwand, 82,7×43,2 cm. Literatur: Kratinová 1988 (zit. in Anm. 34), S. 90, Kat.-Nr. 53, Abb. 53 (hier ältere Literatur erwähnt).

(36) A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts I.* Budapest 1974, S. 473–474. – J. Dünniger, *Vierzehn Nothelfer. In: Lexikon der christlichen Ikonographie* 8, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1976, Sp. 546–550 (hier ältere Literatur erwähnt).

(37) Vgl. P. Preiss, [Kat.] *Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag*. Prag 1977, S. 29–30, Kat.-Nr. 7, Abb. 7.

(38) A. Podlaha, *Soupis památek v politickém okresu Mělnickém. (Verzeichnis der Denkmale im politischen Bezirk Melnik.)* Prag 1899, S. 134. – M. Steif, *Josef Stern*. In: U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXII. Leipzig 1938, S. 7. – Krsek 1949 (zit. in Anm. 31), S. 18, 60–61, Kat.-Nr. 11, S. 149, 153–155. – P. Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců 2. (Neues Lexikon der tschechoslowakischen bildenden Künstler 2.)* Praha 1950, S. 487. – Pigler (zit. in Anm. 36), S. 474. – Preiss (zit. in Anm. 27), S. 752.

be Akzentuierung der Gestalt dieses christlichen Herkules finden wir auf einer ganzen Reihe von Barockgemälden der Vierzehn Nothelfer, u. a. auch auf dem bekannten Altarbild aus Ostböhmen (heute in den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag), dessen Autor Johann Wenzel Bergl ist, also derjenige, mit dessen Namen früher die Salzburger Skizze verbunden war (37). Um die zentrale Gruppe (Christophorus, Jesuskind und Maria) sind dann nach einem übersichtlichen Kompositionsschema die Gestalten der anderen Nothelfer situiert, meistens auf den Wolkenbänken vor neutralem Hintergrund sitzend. Die Anordnung, die der Maler für diese Abbildung gewählt hatte, ist für den ikonographischen Typus *conversatio sanctorum in coelis* charakteristisch, der von den italienischen Vorbildern beeinflusst wurde. Beim Vergleich der Salzburger Skizze und des ausgeführten Altarbildes in Dürnholz zeigt sich überzeugend, daß der Maler bereits im Kontraktmodello, der dem Besteller vorgelegt wurde, die grundlegende Kompositionsanordnung der Szene vorgesehen und für die Mehrheit der abgebildeten Figuren eine definitive Bewegung gefunden hatte. Trotzdem kam es während der Arbeit an der endgültigen Version des Bildes zu einigen Veränderungen, hauptsächlich in dem Maßstab der abgebildeten Figuren und in ihrer Plazierung auf der Bildfläche. Im Gegenteil zur Skizze sind die Proportionen der Figuren am endgültigen Bild mehr robust, und die Heiligen füllen fast restlos den ganzen Bildraum. Das führte natürlich zu einer Verdichtung der ganzen Kompositionsgrundlage des Bildes, zur Konzentrierung der Gestalten der Nothelfer und zu Veränderungen in ihren gegenseitigen räumlichen Beziehungen. Diese Veränderungen kommen besonders in der Gruppe der Heiligen beim rechten Rand zum Ausdruck, wo auch die Gestalt des hl. Veit entscheidende Veränderungen durchgemacht hatte. Er ist nicht wie auf der Skizze in einem Kessel mit heißem Öl dargestellt, sondern mit dem konventionellen allgemeinen Attribut der Märtyrerpalme in der Hand. Wie es im Schaffensprozeß des Barockkünstlers geläufig war, griff Josef Stern auf die Komposition des Dürnholzer Altarbildes, das durch die Skizze im Salzburger Barockmuseum vorbereitet wurde, zurück, als ihm im Jahre 1766 der Auftrag erteilt wurde, für den Hauptaltar der Kapuzinerkirche in Melnik ein Bild desselben ikonographischen Inhaltes zu malen (38). In diesem Werk, das in teilweise veränderter Gestalt das Kompositionsschema des Dürnholzer Bildes wiederholt, ließ er sich zweifellos in der Komposition und einigen ikonographischen Motiven von seinem älteren vorbereitenden Entwurf – der Salzburger Skizze – inspirieren. Diese Voraussetzung bestätigt sowohl die lockere und mehr übersichtliche Kompositionsanordnung des Bildes in Melnik als auch die Gestalt des hl. Veit, die nachweislich von der ikonographischen Auffassung des Salzburger



Entwurfes ausgeht. Angesichts der Tatsache, daß es sich um einen Auftrag für eine böhmische Kirche handelte, bildete der Maler den Heiligen im Gegensatz zu der Skizze als einen Fürsten mit der Krone auf dem Kopf ab, wie es den ikonographischen Gewohnheiten bei der Darstellung des hl. Veit als einem der böhmischen Landespatrone entsprach.

Abb. oben: Johann Wenzel Bergl, „Die Vierzehn Nothelfer“, Ölskizze auf Lw., um 1775; Národní Galerie v Praze, Inv.-Nr. 0 5413.

⇒ umami 2012, S. 292-303

Mikaela Štefirová - Loubová (Ölskizze v. Dub)